

Desechar o deshacer.

*La pertinencia de la producción
artística en el paisaje urbano*

Alejandro J. Peimbert Duarte

*Facultad de Arquitectura y Diseño de la
Universidad Autónoma de Baja California*

Resumen

El interés por destacar lo que ha aportado la producción artística en la transformación de la ciudad, particularmente en aquellos territorios intersticiales, los sitios abandonados o descampados, subyace en la idea de que lo urbano ha venido a colocarse como motor de cambio, escenario y, más que eso, laboratorio de pruebas para generaciones recientes de artistas. La situación que refleja la obra de arte en tanto objeto fundamental de caracterización de la metrópoli, es una realidad que no deberían dejar escapar las investigaciones que inspiran lo urbano-arquitectónico; podemos señalar, entonces, que la estética nutre inquietudes hacia la experiencia de hacer arquitectura y hacer ciudad; igualmente, podemos asimilar que las nuevas aportaciones que atienden al paisaje urbano fragmentado, obsoleto o ruinoso trascienden hacia la producción artística y su base teórica. Para el urbanismo y la arquitectura de nuestros días, destacar el modo en que los artistas evidencian una fascinación por los paisajes de la otredad; por territorios en los que el desecho es materia prima, objeto de inspiración o soporte mismo de la obra de arte; intersticios en donde deshacer (destruir) se privilegia ante la convención de construir. En el arte contemporáneo, la ciudad y sus intersticios son más que un tema a abordar, como enfatiza Marc Augé “los artistas tienen una innegable necesidad de [la ciudad y sus] ruinas como una invitación a la experiencia del tiempo”.

Abstract

Interest in incorporating what has brought the artistic production in relation to the city transformed, particularly in those interstitial sites, abandoned or vacant lots, underlies the idea that the city has come to stand as an engine of change, stage and -more than that- laboratory tests for recent generations of artists. The situation that reflects the work of art as a fundamental purpose of characterization of the metropolis is a reality that should not pass up those investigations in the realm of urbanism and architecture; then, we can pick up that aesthetic feeds some concerns to the experience of making architecture and make city; also, we can assimilate that new contributions that serve the fragmented urban landscape, obsolete or dilapidated, beyond to artistic production and its theoretical basis. It is appropriate, for the planning and architecture of today, highlight how artists demonstrate a fascination for the landscapes of otherness, for territories in which the waste is raw material, an inspiration or support the work of art; interstices where undo (destroy) is privileged beyond the conventional way of build. In many of the mechanisms that constitute contemporary art, the city and its interstices are more than one topic to address, as Marc Augé emphasize, “artists have an undeniable need for [the city and its] ruins as an invitation to experience time”; various processes of the city planning and the architectural object design converge with those of the arts today.



Fecha de recepción:

30 julio 2012

Fecha de aceptación:

13 de diciembre de 2012

Vacío, para validar su existencia se requiere de una contraparte: lo lleno, lo denso, lo saturado; no podemos pensarlo o entenderlo excluyendo su opuesto. De algún modo u otro reaccionamos ante él; en una suerte de kenofobia,¹ optamos por intervenirlo, llenándolo; observamos al gran baldío como el lugar excepcional para la edificación. Parece que un *horror vacui* nos afectara al observar un vacío en la ciudad,² mientras que sobre la ruina contemporánea habría que hacer *tabula rasa* y así, una vez limpio el entorno, hacer arquitectura.

Además de la indiferencia al encuentro con el vacío y al prejuicio ante la estética ruinoso, está también el extrañamiento, o bien, la indiferencia. Valdría la pena citar al músico John Cage y su pensamiento en torno al silencio, antes de ejemplificar cualquier discurso referente al vacío que atienda a lo espacial. No sólo se trata de encontrar en esta figura una analogía y limitarse a comentar que el vacío o la ausencia son al espacio, como el silencio es a la música. Basta el ejemplo de la pieza *4'33"*, en la cual los músicos ejecutantes permanecen frente a sus instrumentos guardando un silencio cuya duración se prolonga cuatro minutos con treinta y tres segundos. La intención de esta controversial obra no era hacer un *performance* experimental del supuesto silencio, sino confirmar, constatar, en buena parte, que éste en realidad no existe; dicha pieza permitiría encontrar la verdadera naturaleza del sonido en el presente, ese que se encuentra en

1. La kenofobia (del gr. κενός: vacío y φόβος: temor) es el miedo al vacío o a los espacios vacíos.

2. *Horror vacui* (literalmente, “miedo al vacío”) es una expresión latina que se emplea en la historia del arte, especialmente en crítica de las artes plásticas, para describir el relleno de todo espacio vacío en una obra de arte con algún tipo de diseño o imagen.

la sala, denle el ambiente, e incluso permitírnos dar con aquellos sonidos que Cage logró descubrir ante la búsqueda fallida de un silencio absoluto: la operación de su sistema nervioso y el de la sangre que corre por sus venas.³

Fue este evento el que transformó notablemente su filosofía sobre la composición, haciendo posteriores afirmaciones, tales como que “el significado esencial del silencio es la pérdida de atención [...] el silencio es solamente el abandono de la intención de oír” (Kostelanetz, 1973:24); en consecuencia, en textos como *Lecture on nothing* desarrolla una literatura en la que el silencio se convierte en un tema sometido profusamente a la reflexión (Cage, 1966). Entonces, igualmente es la indiferencia a los vacíos la que no nos ha permitido descubrir su valioso potencial, ¿será que en la ciudad el vacío —entendido como la nada— no existe? ¿Es la nula intención de voltear la mirada a esos otros paisajes lo que no nos ha dejado reconocer su existencia? (Figura 1).

Ante cuestiones como éstas, destaca la sensibilidad desarrollada, mediante reflexiones, técnicas y procesos “por expertos que no son arquitectos o, por lo menos, que no son el arquitecto estándar que formamos en nuestras escuelas” (De Solà-Morales, 2002:103); la antropología, sociología, filosofía, así como la producción artística, por considerar algunas

disciplinas, se han encargado de abordar con especial agudeza el tema del vacío urbano.

Sin embargo, manejar de forma unívoca y determinante la denominación “vacío” o “vacío urbano” resultaría en una limitación; por ello, privilegio ahora la expresión “intersticio”,⁴ esto representa una noción más próxima a los atributos de un territorio yermo y obsoleto que la de “vacío”, término que generalmente se asociaría a “la nada” y a la tajante dicotomía “lleno-vacío”.

El intersticio se nos puede presentar —territorialmente— de diversos modos. Las condiciones en las que se ha extendido el área urbana, las características de su crecimiento histórico, sus orígenes y las actuales dinámicas socioeconómicas; las actividades que han ido emergiendo, o bien, aquellas que se han ido cancelando a lo largo del tiempo; las adecuaciones de la estructura vial, de los usos o los destinos del suelo, el modo en que lo rural se ha tornado en reserva territorial para lo urbano, las transformaciones de las infraestructuras propias de una ciudad, los cambios que han sufrido los sistemas de transporte público, entre otros factores, son los que determinan en buena parte la diversidad de representación de estos espacios, de estos paisajes intersticiales. La expresión intersticio no solamente nos sirve como signo para identificar a aquellos lugares de la incertidumbre y el deterioro, puede ser incluso signo de los tiempos,

3. Existen distintas interpretaciones de dicha pieza, en su estreno la pieza fue interpretada por el pianista David Tudor un 29 de agosto de 1952 en un festival de música celebrado en Nueva York. Véase, Cage, John, “Experimental music”, en *Silence: Lecture and writings*, Cambridge: The MIT Press, 1996, pp. 7-12.

4. El término “intersticio” se define como: Hendidura o espacio, por lo común pequeño, que media entre dos cuerpos o entre dos partes de un mismo cuerpo (Real Academia Española, 2007. *Diccionario de la Lengua Española*, 23ª edición, Madrid: Planeta).

5. Con respecto a la temática concerniente al posfordismo se han consultado algunas fuentes básicas, véanse Cocco, Giuseppe; Vercellone, Carlo, (2007, 25 de julio), “Los paradigmas sociales del posfordismo”, en *Caosmos* (online), disponible en <http://caosmosis.acracia.net/?p=553> (Consulta: 2010, marzo); Moncayo, Edgar (2002), “Nuevos enfoques teóricos, evolución de las políticas regionales e impacto territorial de la globalización”, *Serie Gestión Pública*, 27, Santiago de Chile: ILPES-CEPAL, pp. 40-45.



Figura 1. Paisaje intersticial localizado en el sector central de la ciudad de Mexicali. Foto: Alejandro Peimbert, 2007.



Figura 2. Espacio post-industrial dentro del barrio conocido como Braço da Prata, localizado en el borde portuario al Oriente de Lisboa, Portugal. Foto: Alejandro Peimbert, 2011.

como otro signo de la posmodernidad, o bien, del posfordismo en que nos encontramos⁵ (Figura 2).

A lo largo de las dos últimas décadas han sido diversas las disertaciones en torno a los intersticios en el paisaje urbano; de manera incipiente, en el intento por aceptar las ruinas que el hombre ha impuesto frente a la naturaleza y sobrepuesto frente

a los artificios, Kevin Lynch incitaba a aprender como algo necesario la valoración de la decadencia:

La ciudad abandonada es una imagen típica de ciencia ficción, un lugar de terror y degeneración. Esto no suena de todo cierto, ya que vivir entre ruinas tiene sus encantos. El material útil es abundante: muros, techos, pavimentos, metales, tuberías, vidrio, máquinas. Puede ser una tierra virgen más aún que una natural, una seductora mezcla de libertad y peligro. Al mismo tiempo, las ruinas conservan su poder evocador y simbólico. El tiempo pasado puede reconstruirse con la imaginación. [...] Muchos lugares degradados tienen estas atracciones ruinosas: liberación del control, juego libre para la acción y la fantasía, ricas y variadas sensaciones. Así los niños se ven atraídos por solares vacíos, bosques con maleza, callejones traseros y laderas no frecuentadas. [...] Los adultos, más inhibidos para aceptar ideas de belleza y de valor, nunca disfrutarán de la vista de un vertedero bien administrado o de una ruina consolidada (Lynch, 2005:107-108).

Ese encanto de las ruinas emerge una vez que se olvida la catástrofe que las ha ocasionado, no es una fascinación por levantar los escombros y erigir de nuevo el artificio, es quizá más seductor atestiguar que frente al devenir de los sucesos, somos capaces de atestiguarlos. Por su parte, De Solà-Morales (2002) utiliza la voz francesa *terrain vague* para referirse a aquellas áreas abandonadas por la industria, los ferrocarriles o los puertos; áreas abandonadas como consecuencia de la violencia, el receso de la actividad residencial o comercial; el deterioro de lo edificado; espacios residuales en los márgenes de los ríos, vertederos y canteras; áreas infrautilizadas por inaccesibles entre autopistas, de acceso restringido; el autor hace énfasis en los múltiples significados y derivaciones que es capaz de aportar el término *vague*:

vacante, vacío, libre, disponible, movimiento, oscilación, inestabilidad, fluctuación;⁶ de este modo plantea que la asociación entre la ausencia de uso y el sentido de libertad son fundamentales para entender la potencia evocativa de estos lugares en el paisaje urbano contemporáneo, defendiendo que el mensaje que recibimos de estos espacios no es un mensaje sólo negativo.

En su libro *El tiempo en ruinas*, el antropólogo Marc Augé (2003:104-105) afirma que la imagen de un paisaje intersticial es muy similar a la de los aeropuertos, los estacionamientos subterráneos o los grandes centros comerciales en sus horarios de poca afluencia. Si en estos espacios —de la redundancia y de la evidencia— se exhiben los signos del presente, es en los intersticios en donde también se esboza un signo de nuestro tiempo. Como él mismo advierte:

...los espacios de lo vacío se encuentran estrechamente entremezclados con los de lo demasiado lleno [...] Eriales, terrenos improductivos, zonas aparentemente carentes de calificación concreta rodean la ciudad o se infiltran en ella, dibujando unas zonas de incertidumbre que dejan sin respuesta la cuestión de saber dónde empieza la ciudad y dónde se acaba.

6. Ignasi de Solà-Morales justifica que el uso del término *terrain vague* se debe a que sólo con el uso de ambos vocablos es posible describir estos sitios, confiriéndoles así un significado más rico: “*terrain* tiene un significado más urbano que el inglés *land* [...] *vague* tiene un doble origen latino además de uno germánico. Este último de la raíz *vagr-vogue*, se refiere al oleaje, a las ondas del agua, y tiene un significado que no es ocioso retener: movimiento, oscilación, inestabilidad, fluctuación. [...] *Vague* como derivado de *vacuus*, *vacant*, *vacuum* en inglés, es decir, *empty*, *unoccupied*. Pero también, *free*, *available*, *unengaged*. [...] Hay un segundo significado que se superpone al de *vague* en francés como *vacant*. Este es el del término *vague* procedente del latino *vagus*, *vague* también en inglés, en el sentido de *indeterminate*, *imprecise*, *blurred*,

Hoy en día, la inquietud de diversas generaciones de arquitectos procura —con teoría y praxis— un rescate de estos intersticios cuestionando siempre si los arquitectos son solamente quienes tienen licencia para actuar en este tipo de lugares; sus propuestas nos invitan a aprender a ver belleza en la incertidumbre, en lo impredecible, en estas grietas urbanas. Sirve de ejemplo la intervención que James Corner de Field Operations junto con Diller, Scofidio + Renfro hacen en el *High Line* de Nueva York, la vía elevada se convierte —tras un largo abandono— en un parque lineal que no solamente reviste de verde el Oeste de Manhattan sino que se suma a la infraestructura viva de la urbe, todo ello revelando la imagen de su latente pasado, como si una ruina fuese domesticada;⁷ igualmente, la suma del trabajo de Julie Bargmann en D.I.R.T. Studio propone la tesis de crear belleza en los paisajes tóxicos sin desdeñar los escombros, dejando que convivan con lo intervenido, como relojes de paisaje, como lugares de transición. En sus proyectos se contempla la revitalización de antiguas zonas mineras, rellenos sanitarios, terminales ferroviarias, fábricas o infraestructura urbana obsoleta proponiendo nuevos usos; así, al mismo tiempo que se logra la rehabilitación

uncertain”. Véase De Solà-Morales, Ignasi (2002), “*Terrain vague*”, *Quaderns*, 212, Barcelona, pp. 34-43.

7. Existe una memoria del proyecto en la que se documenta con amplitud la propuesta ganadora del concurso celebrado en 2004, véase Friends of the High Line (ed.), *Designing the High Line: Gansevoort Street to 30th Street*, Friends of the High Line, New York, 2008; asimismo, el proyecto está documentado en Internet, véase “The official Web site of the High Line and Friends of the High Line” (n.d.), <http://www.thehighline.org> (Consulta: 2010, abril).

8. El trabajo de D.I.R.T. Studio se puede apreciar en su página: <http://www.dirtstudio.com> (Consulta: 2010, abril).



Figura 3. Intervención urbano-paisajística sobre el High Line de Manhattan. Foto: Friends of the High Line, 2009.

del sitio se logra establecer un lazo con su importante legado post-industrial⁸ (Figura 3).

Por otra parte, destaca también el trabajo del arquitecto español Santiago Cirugeda, caracterizado por el acercamiento a temas como la arquitectura efímera, el reciclaje de edificios y la participación ciudadana en los procesos de toma de decisión sobre asuntos urbanísticos, bagaje que él mismo ha denominado “recetas urbanas”. Con su propuesta de “Ordenación y ocupación temporal de solares” se plantea a las autoridades en materia de urbanismo en la ciudad de Sevilla la utilización de los solares existentes, y los que aparecerán al ejecutar las demoliciones necesarias en edificios ruinosos, para la instalación temporal de pequeños parques. Esta decena de intervenciones aparecen clasificadas en su catálogo como “Estrategias subversivas de intervención urbana”,

llama la atención el modo en que interpreta el marco legal de la ciudad para llevar a cabo dichas transformaciones, aprovechándose noblemente de los resquicios de las normas.⁹

Es inevitable mencionar el trabajo de Rem Koolhaas, en su ensayo “*Imagining Nothingness*” destaca cómo trágicamente los arquitectos y urbanistas sólo diseñamos más arquitectura y planeamos más en las ciudades, siendo que en nuestros días podría ser más importante el diseño ante el decaimiento de las mismas (Koolhaas, 1985). En textos inaugurales

9. Santiago Cirugeda aprovecha las normativas que permiten la instalación provisional de elementos como cubas y andamios para hacer reformas permanentes y extensiones de viviendas particulares ocupando legalmente un espacio que no tiene dueño, la calle. El trabajo de Cirugeda puede verse en su sitio oficial de Internet: “*Recetas Urbanas*” (n.d.), <http://www.recetasurbanas.net> (Consulta: 2010, abril).

como “*Berlin Wall as Architecture*” o “*Elegy for the Vacant Lot*” somete desde una posición crítica la vocación de los solares vacíos o residuales. Habría que revisar si sus estrategias urbano-arquitectónicas actuales siguen atendiendo a sus primeras reflexiones en torno a los paisajes intersticiales. El galardonado arquitecto hace poco más de una década afirmaba: “la arquitectura ha sido definida en términos de una actividad, y tal actividad es agregar en el mundo. La misma inteligencia para agregar debe ser también la de trabajar con sus escombros. [...] Es mucho más convincente y creativo usar otras tácticas, tales como quitar algo y luego construir algo totalmente nuevo” (Koolhaas, 1996).

Casos como los expuestos nos invitan a pensar en que las aportaciones del arte contemporáneo dan muestras del fuerte vínculo establecido con lo urbano, tanto en forma como en fondo, tanto en superficie como en símbolo. Desde las que se logran en sus modos convencionales, tales como la pintura, la escultura o la fotografía, hasta las que se alcanzan en sus técnicas y enfoques más arriesgados y experimentales, ya sea el *ready made*, el *objet trouvé*, el *performance* y las obras de sitio específico. Sirven de antecedente las confluencias que, por ejemplo, el expresionismo abstracto de Jackson Pollock o el *Art Brut* de Jean Dubuffet tuvieron con la concepción de ciudad desarrollada por el grupo *Team X*,¹⁰ la influencia del *Pop Art*

10. Las desinhibidas y espontáneas obras del expresionismo abstracto y del *Art Brut* inspiraron la morfología de las propuestas de Alison y Peter Smithson, Georges Candilis, Aldo van Eyck y otros arquitectos del *Team X*, significando una reacción ante el repertorio formal de la arquitectura del racionalismo. Véase Montaner, Josep Maria (1997), *La modernidad superada. Arquitectura, arte y pensamiento del siglo XX*, Barcelona: Gustavo Gili, pp. 159-180.



Figura 4. *Urban Renewal #11*. (Burtynsky, 2004, <http://www.edwardburtynsky.com>).

hacia la arquitectura comunicativa de Robert Venturi; o bien, lo que lograron inspirar las primeras muestras del arte conceptual en la obra de Peter Eisenman y John Hejduk y, más recientemente, el trabajo de Bernard Tschumi y Rem Koolhaas se contagia en muchos aspectos de la cinematografía u otras disciplinas.

La ciudad, hoy en día, ha venido a convertirse en el “territorio propicio donde ocurren con mayor intensidad las dinámicas que median entre lo público y la privado, entre lo colectivo y lo individual, es la construcción cultural con la que mejor se identifica el individuo global, donde las nociones de tiempo y espacio adquieren su significado” (Pimentel, 2008:64). Por ello, el hecho de que lo urbano sea motor de cambio, escenario y, más que eso, laboratorio de pruebas para generaciones recientes de artistas, así como la situación que refleja la expresión artística en tanto espacio fundamental de caracterización de la metrópoli, son realidades que no debieran escapar de las investigaciones que inspiran lo urbano-arquitectónico (Figura 4).

Así, podemos colegir que la estética —con sus recientes discursos— nutre inquietudes hacia la experiencia de la arquitectura y las ciudades, y viceversa. Igualmente, podemos asimilar lo que las nuevas actitudes que el intersticio en el paisaje urbano instiga para la producción artística y la base teórica de quienes la producen:

...recientemente, cabe situar la preferencia de algunos artistas por estructuras de borde, marcas de la seducción que la manufactura urbana, abandonada o en proceso de degradación, revela y transmite cuando es reconquistada a la naturaleza y cuando es “releída” (Galofaro, 2003:21-23).

Intersticios en los que el desecho es materia prima, objeto de inspiración o soporte de la obra de arte; intersticios en donde deshacer (destruir) se privilegia ante los modos convencionales de construir. Es aquí donde se procura verificar que en muchos de los trabajos que constituyen el arte contemporáneo, la ciudad y sus intersticios son más que un tema a abordar, como enfatiza Marc Augé (2003:98), “los artistas tienen una innegable necesidad de [la ciudad y sus] ruinas como una invitación a la experiencia del tiempo”.

La incorporación de la belleza ha sido elemental en la teoría de la composición arquitectónica; sin embargo, esta noción no ha devenido sustancialmente. Desde el surgimiento de la triada vitrubiana (*Venustas, Firmitas y Utilitas*) hasta las *Siete Lámparas* de Ruskin, desde el neoclásico y los eclecticismos decimonónicos hasta aquella coincidencia estilística del XIX representado en el *Art Nouveau*, la belleza representó uno de los principios fundamentales que, impresos en el objeto arquitectónico, logran persistir gracias a la promoción de la crítica y al acogimiento de la sociedad.

Al respecto, se podría considerar trascendente la aportación de Arthur C. Danto cuando habla de la “desaparición de la belleza”, desde sus agudas reflexiones en torno a la *Brillo Box* (1964) de Andy Warhol, su pensamiento con respecto a la belleza de la obra de arte es sometida a profunda revisión (Danto, 1998). Últimamente es cuando explica cómo la vanguardia moderna provocó la revuelta contra la belleza:

La noción filosófica de la estética ha vivido en el pasado casi por entero dominada por la idea de belleza. [...] En el siglo XX, en cambio, la belleza desapareció casi por completo de la realidad artística, como si el atractivo fuese, con sus groseras implicaciones comerciales, en cierto modo un estigma [...] “¡Bello!” pasó a ser una expresión de aprobación generalizada tan vacía de contenido descriptivo como el silbido que alguien emite en presencia de algo que le despierta un particular entusiasmo (Danto, 2005:42-43).

Con ejemplos como *Fuente* (1917) de Marcel Duchamp —tan recurrente para hablar de la función de repulsa—, Danto expone sus dudas con respecto a la belleza de dicha pieza, igual reflexiona sobre la ya nombrada obra del norteamericano Warhol, frente a la disonancia o trivialidad de las cosas que las originaron: un urinario y un envase comercial de cartón, respectivamente. La diferencia entre estos dos objetos no existe si los comparamos sólo atendiendo a su superficialidad, pero más allá de su materia y de la fuerza que puedan generar como imagen convencional sacada de su contexto, existe un “poder filosófico” —asegura Danto— que instiga la validez de éstos y otros tantos objetos que reconocemos como piezas artísticas; eludiendo la belleza en su forma, motivando una belleza interior, un significado. No obstante, al referirse al arte

moderno y contemporáneo, Danto no elimina a la belleza de modo tajante, no en todo momento habrá de evitarse; destaca sus tribulaciones, mas reconoce la esencialidad de este valor para la humanidad.

No muy lejos de la línea que sigue Danto, algunos textos más recientes exponen cómo la ruina simboliza en la historia de la cultura del ser humano aspectos positivos; pero más allá del referente romántico que desde el renacimiento ha venido aportando, “nunca anteriormente, la destrucción, la tragedia y, portanto, la ruina contemporánea, ha estado visible, ha sido más cotidiana, más inevitable y ha estado más presente en nuestra memoria visual que en el momento actual” (Olivares, 2006:16). Diversos autores comentan que es crucial el paso del tiempo para que la memoria adquiera dimensión artística, de lo contrario nos resultará difícil encontrar belleza alguna en los paisajes, mientras ésta haya sido provocada por la tragedia; sólo con el transcurrir de los días el artista podrá convertir el documento —fotografía, filme, instalación o *performance*— y ponernos, como espectadores, reconciliarnos con esa realidad en donde algo deviene en nada, vida en muerte, orden en caos, ese caos que rige toda la teoría de la ruina.

El creador actual busca cobijo en la era industrial, que por muy des-estructurante que fuera, delimitaba un paisaje más conocido que el escurridizo territorio de la era electrónica [...] La ruina industrial funciona como un flotador para el náufrago digital; nos permite amortiguar el golpe de la ola electrónica (Canogar, 2006:34) (Figura 5).

11. Por lo general, el trabajo de estos artistas es presentado en un cuadro en el cual se enmarcan varias fotografías de estructuras de una misma tipología.



Figura 5. *Water towers*, 1980 (Bernd and Hilla Becher, 1980). Fuente: Solomon R. Guggenheim Museum, New York (<http://www.guggenheim.org>).

El paisaje intersticial motiva otra belleza, en la producción artística del presente, la ruina es claramente visible en obras que se inspiran en los despojos de la industria; es en la década de los sesenta cuando la pareja conformada por Bernd y Hilla Becher inicia su trabajo fotográfico retratando instalaciones industriales abandonadas con perspectivas que ilustran —en blanco y negro— una frontalidad casi absoluta y que son, por lo regular, expuestas en polípticos;¹¹ conformándose en su amplia trayectoria una suerte de catálogo de piezas como aludiendo a un trabajo antropológico. Torres de agua, fábricas, cementeras, hornos siderúrgicos y otras estructuras se exponen yuxtapuestas según su antigua utilidad, advirtiéndose las variantes de

cada tipología, dando cuenta de la vertiginosa obsolescencia de la arquitectura e invalidando relativamente el principio de que la forma está supeditada a la función.¹²

Podemos recordar incluso la llamada “pintura metafísica” de Giorgio de Chirico, remitiéndonos, en particular, a la obra que desarrolla entre 1912 y 1915, la de las “Plazas de Italia”. En esta serie de pinturas, el intersticio como espacio de añoranzas conforma lo propicio para recrear atmósferas enigmáticas; a su vez, el espacio —conformado por el montaje de ferrocarriles, fragmentos de esculturas clásicas, monumentos, arquitecturas y otros objetos anacrónicos entre sí— se convierte en dato incierto, la escena se ilustra como un evento contradictorio, situación idónea también para referirse a los paisajes intersticiales de la ciudad; como en un solar abandonado, coexisten residuos de presencias diversas, correspondiendo sólo al presunto orden que el paso del tiempo les ha dado (Holzhey, 2005).

Mientras que en la obra de Giorgio de Chirico en el intersticio queda manifiesta la soledad del hombre moderno, medio siglo después, con las intervenciones de Gordon Matta-Clark, el intersticio resulta como un acto de liberación, un modo de “anarquitectura” en la que se renuncia a la estabilidad y a la permanencia, aun al precio de que la fractura, el desecho, la deconstrucción y la transgresión sean eventos que se estetizan, como formas que se inventan y la obra corra el riesgo

12. Algunos críticos colocan el trabajo de los Becher en el contexto del arte conceptual basándose en el carácter serial y el alto grado de abstracción de su concepción artística. Véase Lange, Susana (2006), *Bernd y Hilla Becher: Life and work*, Cambridge: The MIT Press; véase también Marzona, Daniel; Grosenick, Uta (2005), *Arte conceptual*, Köln: Taschen, pp. 38-39 y pimentel, Taiyana (ed.), (2008), *Las implicaciones de la imagen*, México: Museo Universitario de Ciencias y Artes - UNAM, p. 70.

de privarse de su objetivo en tanto procesos de creación, como fuerzas que se captan. En la obra de Matta-Clark lo invisible se hace visible, se transgrede el interior para hacerse del dominio público o al menos permitir que la ciudad se apropie de estos vestigios, se pone en evidencia lo que regularmente está a nuestros ojos y que, dada su cotidianeidad, tendemos a ignorar, se trata de un descubrimiento a partir de actos destructores, pero constructivos a la vez; así, la nueva situación del lugar se hace notable, confiriéndosele a la casa, al viejo muelle, al gran almacén, al edificio antiguo o al callejón atrapado en medio de la densidad una pregnancia tan clara como aquella de los monumentos en las plazas.

Tras practicar en sus primeros años de trabajo con obras cercanas al *Arte Povera*, manejando objetos de desecho como fragmentos de vidrio y otros materiales más modestos o pobres,¹³ tiempo después en algunos trabajos tales como *Day's End* (1975), *Office Baroque* (1977), *Bronx Floors* (1972-1973), *Conical Intersect* (1975) o *Splitting* (1974) producir paisaje significa iniciar un diálogo con el emplazamiento que permite superar la noción clásica del mismo y deja de ser un pedestal sobre

13. El *Arte Povera* es una tendencia dada a conocer a finales de la década de los sesenta del siglo XX, cuyos creadores utilizan materiales considerados pobres, de muy fácil obtención: como madera, hojas o rocas, placas de plomo o cristal, vegetales, telas, carbón o arcilla, o también de desecho y, por lo tanto, carentes de valor. Surge como reacción ante la comercialización del objeto artístico. Destacan en esta corriente nombres tales como Mario Merz, Antoni Tàpies, Giovanni Anselmo, Eva Hesse y Michelangelo Pistoletto, entre otros. El término, según diversas fuentes, se le debe al crítico y comisario de arte italiano Germano Celant que en 1967 lo aplicó para el catálogo de la exposición ‘Arte Povera – Im Spazio’, tal muestra intentaba describir la tendencia de una nueva generación de artistas italianos al trabajar con materiales nada tradicionales. Véase Fernández, Aurora (1999), *Arte povera*, Hondarribia: Nerea.

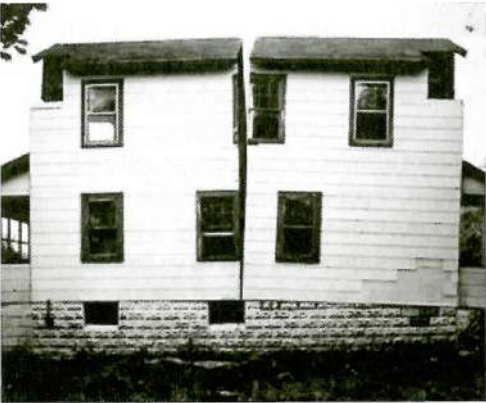


Figura 6. *Splitting* (Gordon Matta-Clark, 1974).
Fuente: Museu d'Art Contemporani de Barcelona (<http://www.macba.cat>).

el que se coloca un objeto, sea una escultura o un objeto habitable (Figura 6).

La intervención que hizo el artista en los meses de julio y agosto de 1975 en un edificio de almacén abandonado sobre el Muelle 52 del Río Hudson en Manhattan y que tomó el nombre de *Day's End*, sucedió en medio de una persecución legal. Matta-Clark en un acto de apropiación de aquella vieja estructura, justificaba la posesión del inmueble como mera protección de los intrusos y como salvaguarda del abandono. Un gran orificio oval en la fachada que daba hacia el río, una perforación —que permitiera ver hacia el cielo— justo en la esquina en donde los muros se intersectan con la cubierta, una ranura en el piso del muelle conformando un canal interior que remataba con una tercera perforación también en forma elíptica; “... luz, aire, cielo y agua. Todo vivo con movimiento y luz” (Diserens, 2006:21). Esto reveló aquellas cualidades del entorno que el abandono y la propia arquitectura habían cancelado, se trata de

una obra que no solamente le otorgaba al espacio otra condición de interioridad, sino que el proceso —en donde la fotografía y el video son ahora los registros oficiales de buena parte del trabajo del artista— convirtió al lugar en público.

En 1974, dentro del barrio parisino de Beaubourg, con *Conical Intersect* intervino dos antiguas casas condenadas a desaparecer y vecinas de la controversial estructura *hi-tech* del Centro Pompidou; en esta intervención la geometría cónica revierte la brutalidad de la demolición, una intervención efímera y puntual ofrecía un “espectáculo de ‘luz y sonido’ para la gente que pasaba por ahí o una manera novedosa y extravagante, de proporcionar sol y aire a los habitantes del inmueble” (Pimentel, 2008:81). La disección, la división y la abertura conforman su gramática; con ella como recurso, el intersticio no es ya solamente soporte, la obsolescencia de las edificaciones en manos del artista simboliza auténtica y directamente una confrontación a las connotaciones sociales y políticas del urbanismo y la arquitectura.

Es también la obra de Robert Smithson —uno de los exponentes fundamentales del *Land Art* surgido en los sesenta— en donde se revela un interés por la ruina y el deterioro; en trabajos como *Hotel Palenque* (1969-1971), conformado por una secuencia de diapositivas acompañada de una pista sonora con narraciones puntuales del propio Smithson, el artista se muestra atraído por la transformación del espacio a causa del tiempo y las condiciones naturales de un hotel en Palenque, Chiapas; esta obra audiovisual expone las posibilidades estéticas de dicha construcción en ruinas y de cómo fue fotografiada a manera de instalación o lo que el autor llamaba *Nonsite* (no-emplazamiento).¹⁴ Con *Nonsite, Oberhausen, Germany* (1968) expone con

cinco recipientes de acero en los que vierte escorias, una serie de 25 fotografías y algunos mapas, producto de una excursión a un vetusto paisaje industrial en la cuenca del Ruhr.¹⁵ La recolección de objetos fundamentalmente descriptivos, los croquis manuscritos y la representación fotográfica de ese vasto emplazamiento establecen una dialéctica entre interior y exterior, abierto y cerrado, centro y periferia (Smithson, 1968).

Otra obra es la instalación *Partially Buried Woodshed* (1970), en la cual vertió tierra sobre un almacén de leña abandonada, situado en un solar de la Universidad Kent State, hasta llegar al colapso debido al peso, dejándola expuesta a la erosión natural del tiempo. Un trabajo que quizá inaugure el discurso vinculado con la retórica de la entropía en Smithson es el recorrido que hizo en 1967 por Passaic, su ciudad natal. Dicho suburbio de Nueva Jersey representaba más que un paisaje industrial desolado, para este artista norteamericano había sido descubierto un territorio pleno de evocaciones, las ruinas adoptaban —tras el viaje— la categoría de monumento. Aquella experiencia reveladora logra redactarla ese mismo año:

Passaic parece estar lleno de “agujeros” en comparación con la ciudad de Nueva York, que parece estrictamente empaquetada y sólida. Esos agujeros son, en cierto sentido, los vacíos monumentales que definen, sin pretenderlo, los vestigios de la memoria de un juego de futuros abandonados.

14. Algunas de estas apreciaciones fueron recogidas de la mesa redonda que se llevó a cabo con motivo de la exposición de esta obra en la Sala de Arte Público Siqueiros de la ciudad de México en septiembre de 2006. Participaron en dicha mesa Karen Cordero, Laura González y Eduardo Abaroa.

15. Cabe destacar que en esta excursión Robert Smithson estuvo acompañado por los ya mencionados Bernd y Hilla Becher.



Figura 7. *Patio interior* (Lara Almarcegui, 2005).
Fuente: Artnet (<http://www.artnet.com>).

[...] En realidad, el centro de Passaic no era un centro, sino un abismo típico o un vacío ordinario. ¡Qué gran lugar para una galería! O quizá una “muestra de escultura al aire libre” animase al lugar (Smithson, 2006:20-22).

De este modo, tuberías averiadas por el óxido, plataformas desgastadas por el orín, un puente inconcluso, una instalación ferroviaria y un cajón de arena conformaban el repertorio al que Smithson reconocía con nombres metafóricos, tan memorables como los que suelen asignarse coloquialmente a los propios monumentos que dan un testimonio de nuestra historia. Por su parte, la artista española Lara Almarcegui, un tanto inspirada por la vertiente conceptual de Matta-Clark y quizá también heredera de Smithson, ha acumulado en su producción una serie de trabajos en los que el descampado valida su existencia en el paisaje urbano al convertirse en lugar del azar, lugar de libertades, de no intervenciones, como sitio lejano de cualquier intento de racionalización (Figura 7).

Afortunadamente, la ciudad no es sólo el resultado de todas sus construcciones; urbanismo y sociedad producen también

lugares que se quedan fuera. Los descampados tienen un fuerte potencial crítico para con el resto del espacio, porque la ciudad se contrasta con ellos como negación de su ideal (Almarcegui, 1999:48).

Su actitud ante el paisaje urbano deshabitado implica ya un acto de intervención que se inicia con la mera observación y prospecta con acciones como despejar, retirar, provocar el intersticio.¹⁶ La artista negocia un aplazamiento en la decisión de qué se va a hacer con determinado terreno. A partir de la realización de un convenio de protección del descampado con los municipios se impide que se construya en el lugar por un lapso de tiempo determinado, liberándolo de las propiedades especulativas del mercado inmobiliario y, de algún modo, se le adjudica otro tiempo al lote, un tiempo más lento, más ligado a los cambios naturales.

La manera en que Almarcegui se acerca al tema de los intersticios del paisaje urbano es, precisamente, haciéndolos notar; sugiere la ausencia de planificación no a partir del retrato, de la reproducción ni de una reinención artificial o escenográfica, su intervención es quizá el acto mismo de prever que los vacíos existan en la ciudad, lo proyecta más que sólo descubrirlo; lo gestiona más que simplemente ilustrarlo. Destacan los casos de un solar que fue desocupado por minas de carbón en la ciudad de Genk, Bélgica; un descampado en el puerto de Rotterdam, Holanda; la *Guía de*

Descampados que desarrolló en ciudades como Sao Paulo, Lisboa y Bilbao o la protección de un sitio en el Recinto del Matadero de Arganzuela, en Madrid. Así también, apuesta por una estética de la demolición, siendo la acción de destruir y la consecuente acumulación de escombros parte de su retórica. De este modo se elimina, a su vez, el interés de la arquitectura como construcción de objetos aislados en el tiempo y en el espacio, para entender a la arquitectura como un proceso constructivo con una historia singular, resultado de una compleja red de relaciones espaciales, y sometido a las fluctuaciones del tiempo.

Es así como la producción artística deja una lección más, no sólo para quienes proyectamos la arquitectura y la ciudad, sino para quienes la habitamos. Si bien el territorio urbano sirve de ícono para la experiencia de muchos artistas, sus obras —motivadas por el paisaje intersticial— se toman como uno de los símbolos de nuestro presente. El arte nos presenta la puesta en práctica del desechar o el deshacer en la arquitectura de nuestros días y en el urbanismo contemporáneo como una contundente evidencia de que en sus proyectos de modernidad algo falló.

El crecimiento entrópico de la ciudad requiere de ciertas pausas, puede necesitar que la planeación contemple deliberadamente vacíos urbanos; mientras tanto, la devastación provocada por la naturaleza puede empezar a ser admirada porque finalmente trae consigo algo regenerador. Así, ante la experiencia de tener frente a nosotros cada vez más intersticios urbanos, debemos acogernos con la idea de que la humanidad no está en ruinas, sino en obras (Augé, 2003). La misma distancia emocional y temporal que dejan transcurrir quienes convierten en objeto de arte la decadencia de lo edificado, la arquitectura sigue aprovechándola para pensar cómo

desmantelar los residuos, limpiar los cascajos y emplazar nuevos muros, pero hoy resulta más pertinente que secundemos las inquietudes de Almarcegui; así, al acercarnos a un nuevo lugar aprendamos lo máximo sobre él, no tanto para transformarlo, sino para que el propio lugar nos transforme.

Bibliografía

- Almarcegui, Lara (1999). *Suelo vacío en la ciudad, descampado, trozo de terreno indefinido, en estado expectante*. San Sebastián: Zehar, 39.
- y Alvarez, Florencia (2006). *Hacer un descampado*. Buenos Aires: UR Arquitectura.
- Augé, Marc (2003). *El tiempo en ruinas*. Barcelona: Gedisa.
- Bru, Eduard (ed.) (1997). *Nuevos paisajes, nuevos territorios*. Barcelona: Actar.
- Cage, John (1966). *Silence: Lecture and writings*. The MIT Press, Cambridge.
- Canogar, Daniel, (2006). "El placer de la ruina", en *Revista EXIT*, 24, Madrid: Exit.
- Cocco, Giuseppe y Vercellone, Carlo (2007). "Los paradigmas sociales del posfordismo", en *Caosmos* (online), 25 de julio. Disponible en <http://caosmosis.acracia.net/?p=553> (Consulta: 2010, marzo).
- Diserens, Corinne (ed.) (2006). *Gordon Matta-Clark*. New York: Phaidon Press.
- Danto, Arthur C., (1998). *Beyond the Brillo Box: The Visual Arts in Post-Historical Perspective*. Berkeley: University of California Press.
- (2005). *El abuso de la belleza. La estética y el concepto del arte*. Barcelona: Paidós.
- De Solà-Morales, Ignasi, "Terrain vague", *Quaderns*, 212, Barcelona, 2002, pp. 34-43.
- , Ignasi (2002). *Territorios*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Fernández, Aurora (1999). *Arte povera*, Hondarribia: Nerea.
- Friends of the High Line (ed.) (2008). *Designing the High Line: Gansevoort Street to 30th Street*. New York: Friends of the High Line.
- Galofaro, Luca (2003), *Artscapes. El arte como aproximación al paisaje contemporáneo*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Heron, Katrina (1996). "From Bauhaus to Koolhaas. Interview with Rem Koolhaas", en *Wired Magazine*, julio (online), 4.07. Disponible en: <http://www.wired.com/wired/archive/4.07/koolhaas.html> (Consulta: 2010, marzo).
- Holzhey, Magdalena (2005), *Giorgio De Chirico. El mito moderno*. Koln: Taschen.

16. Cuauhtémoc Medina se refiere con profundidad a este hecho en su ponencia: "La belleza del descampado. Lara Almarcegui y la libertad de lo no planificado", trabajo presentado en el XXX Coloquio Internacional de Historia del Arte. *Estéticas del des(h)echo* (Instituto de Investigaciones Estéticas/ UNAM, 2006). Véase también Almarcegui, Lara; Alvarez, Florencia (2006), *Hacer un descampado*, Buenos Aires: UR Arquitectura, pp. 128-13.

Koolhaas, Rem (1995). "Imagining Nothingness" en Koolhaas, Rem; Mau, Bruce, *S,M,L,XL*, Monacelli Press, New York.

Lange, Susana (2006). *Bernd y Hilla Becher: Life and work*. Cambridge: The MIT Press.

Lynch, Kevin y Michael Southworth (ed.) (2005). *Echar a perder. Un análisis del deterioro*. Barcelona: Gustavo Gili.

Marzona, Daniel y Uta Grosenick (2005). *Arte conceptual*. Köln: Taschen.

Moncayo, Edgar (2002). "Nuevos enfoques teóricos, evolución de las políticas regionales e impacto territorial de la globalización". *Serie Gestión Pública*, 27, Santiago de Chile: ILPES-CEPAL.

Montaner, Josep Maria (1997). *La modernidad superada. Arquitectura, arte y pensamiento del siglo XX*. Barcelona: Gustavo Gili.

Olivares, Rosa (2006). "La incomprensible belleza de la tragedia". *Revista EXIT*, 24, Madrid: Exit.

Pimentel, Taiyana (ed.) (2008). *Las implicaciones de la imagen*. México: Museo Universitario de Ciencias y Artes - UNAM.

Smithson, Robert (1968). "A Provisional Theory of Non-Sites". *Robert Smithson* (online) (Disponible en: <http://www.robertsmithson.com/essays/provisional.htm> (Consulta: 2010, febrero).

———. *Un recorrido por los monumentos de Passaic, Nueva Jersey*. Gustavo Gili, Barcelona, 2006.